

На правах рукописи

ПУЗАНКОВА СВЕТЛАНА НИКОЛАЕВНА

**ЖАНР НАДПИСИ В ТВОРЧЕСТВЕ М.В. ЛОМОНОСОВА:
ПОЭТИКА ЭКФРАСИСА**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Екатеринбург – 2013

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Магнитогорский государственный университет» на кафедре русской литературы

Научный руководитель: доктор филологических наук, доцент
Абрамзон Татьяна Евгеньевна.

Официальные оппоненты: *Зверева Татьяна Вячеславовна,*
доктор филологических наук, доцент ФГБОУ ВПО «Удмуртский государственный университет», профессор кафедры теории литературы и истории русской литературы.
Четвертных Екатерина Александровна,
кандидат филологических наук ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина»,
доцент кафедры русской литературы.

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы»,
г. Уфа

Защита диссертации состоится «21» мая 2013 г. в 14 часов на заседании диссертационного совета Д 212.285.15 на базе ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина» по адресу: 620000, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51, зал заседаний диссертационных советов, комн. 248.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина»

Автореферат разослан « ____ » _____ 2013 г.

Учёный секретарь

диссертационного совета,

доктор филологических наук, доцент

Е.Е. Приказчикова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В последние годы в отечественном литературоведении всё больше внимания уделяется изучению малых лирических жанров – эпиграмм, эпитафий, надписей, посланий, посвящений, отрывков и др. Их изучение помогает исследователям расширить представления о творчестве писателей и поэтов и о литературном процессе в целом. Одновременно возрастает авторитет междисциплинарных теорий изучения текста в широком значении этого слова. Междисциплинарный подход к изучению литературы и общественных связей открывает новые возможности для исследования содержания и структуры произведений.

Актуальность работы. В контексте взаимодействия разных искусств и отражения этого взаимодействия в литературном произведении представляется актуальным изучение жанра надписи в творчестве М.В. Ломоносова. Тем более, что до сих пор не существует монографического исследования, посвящённого ломоносовским надписям, их содержательным и поэтологическим особенностям, хотя уже в первой половине XX века надписи Ломоносова вызывали активный интерес у таких литературоведов, как Г.А. Гуковский, Л.В. Пумпянский, И.З. Серман и др. Ими были подмечены основные жанровые и функциональные черты надписей (небольшой объём, неразрывная связь с предметами искусства или иллюминациями, повод, лапидарность, идеологическая и политическая направленность, связь с другими искусствами)¹. Исследователи обратили внимание на необходимость изучения надписи во взаимодействии с произведениями искусства, в контексте «синтетического целого» жанра, так как в отрыве от него, «в печатном виде, она теряет свою художественную функцию и может быть понята лишь приблизительно и неотчетливо»². И.З. Серман предложил определение надписи через другой, «старший» жанр, назвав надпись «одой в миниатюре»³. При этом не вполне были учтены специфические функ-

¹ Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века / Г.А. Гуковский. – М.: Гос. учеб.-пед. изд-во Наркомпроса РСФСР, 1939. С. 115.

² Пумпянский Л.В. Ломоносов и немецкая школа разума / Л.В. Пумпянский // XVIII век. – Л.: Наука, 1983. Сб. 14. С. 36.

³ Серман И.З. Русский классицизм (Поэзия. Драма. Сатира) / И.З. Серман. – Л.: Изд-во «Наука», 1973. С. 48 – 51.

ции жанра и, что актуально для нашей работы, не рассматривалась связь надписей с явлениями и предметами, послужившими поводами поэтических сочинений. В то же время Л.В. Пумпянским был намечен новый подход в изучении «академических» надписей, который предполагал их рассмотрение в широком историко-культурном контексте.

В начале XXI столетия появилась несколько иная концепция жанра русской надписи, обоснованная А.В. Петровым. Согласно его мнению, надписи на фейерверки как самостоятельный жанр стали развиваться именно в творчестве Ломоносова. Претерпевая эволюцию, надписи становились способными отдавать оде темы, формулы и художественные приёмы, надписи были «индивидуальны» «с позиций процесса индивидуализации художественной образности». Учёным было отмечено, что в тематический круг надписей, помимо иллюминационных, входят и такие, поводом для написания которых послужили «не столь важные случаи»⁴. Как часть «новогодней» поэзии впервые в пространственно-временном контексте А.В. Петровым были проанализированы семь иллюминационных надписей 1740 – 1750-х годов (из 66 «академических»).

При анализе точек зрения на природу надписи Ломоносова, мы пришли к выводу о том, что сам жанр надписи в целом освоен не до конца. Несмотря на то что в 2000 году в свет вышла диссертация О.А. Прокопович⁵, в которой впервые дано развёрнутое определение надписи как литературного жанра, составлены корпусы текстов греческой надписи в русских переводах и русских надписей XVIII – первой трети XIX веков на основе книг серии «Библиотека поэта» (в которую вошли *не все* надписи Ломоносова), надписи также не рассматриваются с точки зрения взаимодействия слова и пространства, механизмов перевода с «пространственного» языка на вербальный, что влечёт за собой неполноту и в определении жанра.

⁴ Петров А.В. Оды «На Новый Год», или Открытие Времени. Становление художественного историзма в русской поэзии XVIII века: монография / А.В. Петров. – Магнитогорск: Изд-во МаГУ, 2005. С. 20 – 77.

⁵ Прокопович О.А. Жанр надписи в русской поэзии XVIII - первой трети XIX в.в.: диссертация ... канд. филол. наук / О.А. Прокопович. – Караганда, 2000. 314 с.

Иной подход к жанру надписи явлен в работе Т.В. Зверевой, где выделяются основополагающие функции иллюминационных надписей – комментирующая и сопровождающая, анализируемые в контексте «театра власти». Т.В. Зверева указывает на сложность структуры этих надписей, говорит о возможности как самостоятельного их функционирования в составе собраний сочинений в качестве редуцированного варианта оды, так и об их сиюминутном существовании в огненном представлении. Рассуждая о специфике «иллюминационного слова», Т.В. Зверева обнаруживает его «свето-звуковую» природу⁶. При этом анализ нескольких надписей не позволяет увидеть механизмы взаимодействия словесного и иллюминационного текстов.

Отметим, что жанр надписи стал актуальной формой репрезентации, отразившей в себе мысли и чувства эпохи Просвещения, изображения предметов искусства, огненные представления и значимые события в жизни государства. Надписи не только давали возможность быстро отреагировать в доступной форме на происходящее, пояснять его «на языке богов» и давать ему оценку⁷, но они порой дословно дублировали описываемое, создавая при этом условность второй, а иногда и третьей степени.

Для выявления сложных отношений различных искусств в надписях Ломоносова – вербального и невербального (слова и иллюминации, слова и надгробия, слова и гравюры и прочих описываемых невербальных явлений), – в нашей работе мы используем понятие *экфрасис*⁸. Его мы понимаем следующим

⁶ Зверева Т.В. Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII века / Т. В. Зверева. – Ижевск: Изд. дом «Удмуртский университет», 2007. С. 69 – 71.

⁷ Лотман Ю.М. Русская культура послепетровской эпохи и христианская традиция / Ю.М. Лотман // Труды по знаковым системам. Культура: Текст: Нарратив. – Тарту, 1992. Т. 24. С. 58 – 71.

⁸ В работе мы опираемся на исследования Р. Бобрык, Л.Геллера, Р. Ходель, Ж. Хетени, Ф. Сузи, О. Клинг, опубликованные в сборнике трудов Лозаннского симпозиума «Экфрасис в русской литературе» (под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002), Н.Е. Меднис (См.: «Религиозный экфрасис» в русской литературе / Н. Е. Меднис // Критика и семиотика. – Новосибирск, 2006. Вып. 10. С. 58 – 67), Е.Г. Таранниковой (См.: Экфрасис в англоязычной поэзии: автореф. дис. ... канд. филол. наук [Электронный ресурс] / Е. Г. Таранникова; – СПб., 2007. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content>, 04.03.2013), Ю.В. Шатина (См.: Ожившие картины: экфрасис и диегезис / Ю. В. Шатин // Критика и семиотика. – Новосибирск, 2004. Вып. 7. С. 217 – 226) и др.

образом: экфрасис – это описание произведения искусства, иллюминации, значимого события в словесном тексте, увиденного и сконструированного субъектом как нерукотворное произведение искусства. Экфрасис может быть прозаическим и поэтическим, статическим и динамическим, а также толковательным. Мы различаем несколько видов экфрасиса: портретный (скульптурный, гравюрный, надгробный, живописный), пейзажный (гравюрный, живописный), архитектурный, иллюминационный и музыкальный. Экфрастичные приёмы различны, но экфрасис воспроизводит условность второго или третьего уровня: описываемая реальность → первичное воспроизведение реальности (материальный объект) → вторичное воспроизведение (поэтический / прозаический текст). В случае отсутствия одного из звеньев экфрасис исчезает, нарушается словесная репрезентация «репрезентации живописной» (иллюминационной, архитектурной, надгробной, гравюрной и проч.).

Исследователями замечено, что экфрасис как тип текста актуализируется в переходную эпоху. Подобное происходило и во времена Ломоносова, когда шёл активный поиск новых жанровых форм и повествовательных структур. Поэтому **объектом** нашего диссертационного исследования является экфрасис, **предметом** – поэтика надписей Ломоносова и их экфрастичная природа.

Цель нашего исследования – выявление экфрастичных особенностей жанра надписи Ломоносова как литературного жанра и культурного феномена XVIII века. В соответствии с поставленной целью необходимо решить следующие **задачи**:

- 1) рассмотреть экфрасис как особый вид текста;
- 2) выявить экфрастичные черты жанра надписи;
- 3) на основе анализа корпуса ломоносовских надписей определить типы надписей в творчестве поэта;
- 4) рассмотреть проблему синтеза искусств в ломоносовских надписях;
- 5) исследовать поэтику экфрасиса в ломоносовских надписях к разным «случаям», выявив их ключевые образы и приемы.

Новизна нашего исследования заключается в следующем:

- систематизируются и обобщаются имеющиеся на сегодня знания литературоведов о надписях Ломоносова;
- в диссертации рассматриваются все известные нам надписи поэта в рамках соотношения Слова и искусства, Слова и невизуальных, нерукотворных картин, Слова и потенциальных произведений искусства;
- выявляются признаки, которые позволяют относить сочинения Ломоносова к рассматриваемому жанру без слова «надпись» в заглавии;
- устанавливаются признаки, по которым надписи Ломоносова можно классифицировать;
- впервые выявляются типы надписей в творчестве Ломоносова;
- впервые анализируются все иллюминационные надписи поэта;
- определяются экфрастичные черты надписей Ломоносова.

Основные положения, выносимые на защиту.

1. Жанр надписи в творчестве Ломоносова – форма познания и отображения действительности, которая позволяет быстро реагировать на событие, комментировать и запечатлеть его в слове изящном. Надпись характеризуется особым видом пространственно-временных отношений и неизменным условием наличия предмета или действия, воспринимаемого автором как произведение искусства. Вторичность надписи по отношению к произведению искусства, ритуалу или событию обуславливает имманентное свойство этого жанра – *экфрастичность*. Надпись в своей жанровой завершенности и экфрастичной полноте воплотилась в творчестве М.В. Ломоносова. Он создаёт *собственную «формулу»* надписи в её поэтическом и прозаическом вариантах, включающую в себя систему поэтологических приёмов, с помощью которых осуществляется перевод с одного языка искусства на другой.

2. Особенности поэтики экфрасиса позволяют разделить все надписи Ломоносова на два типа: *иллюминационные* (42 надписи) и *неиллюминационные* (25 надписей). Иллюминационные надписи являются значимой частью словесных иллюминационных текстов, в состав которых входят описательное заглавие, проект и непосредственно надпись. По особенностям возникновения и по

условиям создания надписей различаются сочинения *pre factum* (заказывались заранее, в большинстве своём к иллюминационным действиям) и *post factum* (описываются уже свершившиеся события, то есть те случаи, очевидцем / современником которых был сам поэт). В отличие от надписей *pre factum*, надписи *post factum* созданы «по сердцу» и в них прорываются личные эмоции и отклики поэта на события. По объёму надписи могут быть развёрнутыми (22 – 54 строк, всего – 11), средними (12 – 20 строк, всего – 14) и краткими, вплоть до афоризмов (2 – 10 строк, всего – 36). *Объектами* изображения надписей становятся: царственные персоны («живые» объекты экфрасиса: Елизавета Петровна, Пётр I, Павел Петрович, Екатерина Алексеевна); государственные события (празднества Российского масштаба (новый год, дни коронования и т.д.), строительство Царскосельского дворца, создание сада и заложение нового здания, изобретение роговой музыки, события военно-морской жизни (спуск кораблей, изобретение новой артиллерии), «торжество Академии наук», случаи (дни прибытия и отъезда императрицы, «оказание высочайшей милости ея величества»); и материальные объекты («неживые» объекты экфрасиса: памятники, надгробья, календари, гравюры, архитектурные сооружения).

3. В надписях Ломоносов в основном творит миф о просвещённом монархе / монархине, в который вписываются *реалистические детали*: портретные черты изображаемых объектов (Елизаветы, Екатерины II, Александра Невского и Иоанна Златоуста; в описаниях Петра I портретные черты в основном подменяются перечислением его свершений); указание на вид деятельности объекта на момент его описания; наличие зрителя, который способен в надписях «слышать», «видеть», «размышлять», выражать восторженные эмоции и желания, быть участником событий; описание природы в надписях, созданных «по сердцу»; указание на скульптурные и архитектурные элементы (в надписях памятнику Петра I, саркофагу А. Невского, кораблю И. Златоуста, садам и дворцу Царского села); описание этапов строительства зданий и ритуалов; указание на *настоящий материал*, из которого изготовлены описываемые скульптуры или

гравюры; «материалом» иллюминационных спектаклей императорского двора был *огонь, свет*.

4. Иллюминационный экфрасис строится на *мотиве / образе света*. «Огонь» и «свет» явлены в своей реалистической ипостаси как иллюминационные и фейерверочные огни, которые освещают ночной Петербург, а также выступают в создаваемых Ломоносовым метафорических образах, связанных с огнём «Солнца»; с сиянием «звёзд», «блещущих светил», «молнии», «радуги»; с светом Всевышнего; с сиянием императрицы; с пылающими сердцами подданных; с духовным «светом», светом «просвещения». Предмет изображения, его часть или материал образуют, с одной стороны, сцепление реального и изображаемого, а с другой, становятся основой, порождающей *метафорические образы* (например, «олтарь сердец»; «храм ревности»; «град Петров», «великий град»; «пирамида» и «горы»; «врата»; «благословенный престол покоя»; «амфитеатр» славы).

5. Экфрасис в надписях Ломоносова осуществляется в пределах экфрасических «рамочек» «входа» – «выхода». Экфрасис события обязательно является *частью сравнения* (топос «если бы..., то...») с мифологическими атрибутами и героями, с библейскими сюжетами / героями, с чудом света, с небесными светилами, с природными ландшафтами и т.п. Поэтом называются несколько узнаваемых реальных явлений и объектов (времена года, небесные светила, цветы, сады), а затем они расцвечиваются мифологическими деталями и персонажами (зефиры, бореи, огнедышащие кони и проч.). При описании иллюминационных и неиллюминационных картин Ломоносов использует особую *экфрасическую «палитру»*, включающую в себя как прямые названия цветов изображаемых предметов, так и лексические обозначения «свето- / цветосодержащих» явлений.

Материалом исследования послужили 66 надписей, созданные в период с 1742 по 1764 годы, которые были опубликованы в Полном собрании сочинений

Ломоносова, и надпись, обнаруженная В.П. Степановым («Прекрасный видим здесь Екатерины взор...»⁹).

Методологическую основу исследования составили положения специалистов, интересы которых находятся в области изучения творчества М.В. Ломоносова и русской литературы XVIII века в целом (Т.Е. Абрамзон, П.Н. Берков, Г.А. Гуковский, Е.Н. Лебедев, А.А. Морозов, А.В. Петров, Е.Е. Приказчикова, Л.В. Пумпянский, Л.И. Сазонова, И.З. Серман и др.); истории России XVIII века (Е.В. Анисимов, В.О. Ключевский, Р. Уортман и др.); вопросов взаимодействия разных искусств и отражения этого взаимодействия в литературных произведениях (Р. Бобрык, Е.Г. Григорьева, Л. Геллер, Н.А. Дмитриева, Т.В. Зверева, Д.Д. Зелов, Ю.М. Лотман, К.В. Пигарев, Н.В. Тишунина, Р. Ходель, Ю.В. Шатин и др.).

Методы, использованные при написании диссертации: системно-функциональный, историко-типологический и семиотический; дескриптивный, компаративный, мифопоэтический; статистический метод (при анализе «цветовой» и «световой» «палитры», объёма надписей); комплексный метод, синтезирующий несколько видов анализа: литературоведческий, лингвистический, искусствоведческий; историко-литературный, литературно-биографический, культурологический, герменевтический.

Практическая ценность работы заключается в том, что полученные результаты и разработанная методология экфрасического анализа могут найти применение в практике вузовского и школьного преподавания курсов по истории русской литературы XVIII века, спецкурсов и спецсеминаров; материалы диссертации могут быть использованы для сравнительного анализа при изучении надписей других авторов и других жанров русской поэзии и прозы, а также при дальнейшем исследовании природы экфрасиса на материале русской литературы XIX – XX веков.

⁹ Степанов В.П. Забытые стихотворения Ломоносова и Сумарокова / В.П. Степанов // Русская литература. 1978. № 2. С. 111 – 115.

Теоретическая ценность работы заключается в изучении теории жанра надписи и экфрасиса в творчестве Ломоносова, которые существенно дополняют научные литературоведческие представления о них. Выявленная специфика экфрасиса надписей в исследовании позволяет в дальнейшем рассматривать их как основу для развития экфрасиса в отечественной литературе. Полученные результаты могут быть использованы для уточнения и дополнения характеристики жанра надписи в энциклопедических и словарных изданиях.

Апробация работы. Отдельные фрагменты диссертационного исследования были представлены на аспирантских семинарах кафедры русской литературы, на международной научно-практической конференции, посвящённой 65-летию творчества Б. Ручьёва (Магнитогорск, 2010), на II Всероссийской научной конференции с международным участием «Научное творчество XXI века» (г. Красноярск, 2010) и опубликованы в 7 статьях общим объёмом 3 п. л.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, основной части (2 главы, 10 параграфов), заключения, списка использованной литературы (160 наименований) и приложений. Приложения включают в себя: 1. Корпус надписей М.В. Ломоносова; 2. Сравнительные таблицы (9); 3. Гравюрные изображения и репродукции (10); 4. Тексты неопубликованных надписей (3). Общий объём работы – 267 страниц, из них приложения – 56 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы диссертации, определяются материал, объект и предмет исследования, формулируются цель и задачи, освещается методологическая база и степень изученности материала, раскрываются вопросы научной новизны, теоретической и практической ценности работы.

Первая глава «Поэтика иллюминационного экфрасиса» посвящена исследованию специфики экфрасиса иллюминационных надписей. Глава состоит из пяти параграфов, последний из которых включает в себя девять подпунктов.

Первый параграф главы («К вопросу о типологии надписей: иллюминационные надписи») посвящён вопросу о типологии надписей Ломоносова. Здесь указано время их появления (1742 – 1764 годы), выделены три периода творческой активности Ломоносова в создании надписей: I) 1742 – 1747 годы, II) 1748 – 1754 годы, III) 1755 – 1764 годы. Отмечено, что иллюминационные надписи представляют собой *большую* часть сочинений этого жанра (42 из 66) и что, создававшиеся к государственным праздникам, они становились необходимым элементом для претворения в жизнь «сценария власти» императоров и императриц¹⁰. Основным предназначением иллюминационных надписей было *расшифровывать* и *сопровождать* аллегорические картины и фейерверки, идеологическая подоплёка которых должна была быть правильно истолкована. Они *предписывали* реакцию зрителя и особенности «празднования церемоний грядущего царствования»¹¹.

Надписи, как и проекты иллюминаций, заказывались Академической канцелярией, как правило, нескольким авторам. Первоначально разработкой иллюминационных проектов занимался Я. Штелин, его сочинения были основными в переводах Ломоносова. Позже к разработкам иллюминационных проектов был привлечён и сам Ломоносов (1752 – 1755 годы). Он считал, что создавать поэтическую надпись и проект необходимо одному лицу. Поэтому нам известны не только его переводные, но и оригинальные сочинения, которые являлись *весомой* частью сложного по своей структуре словесного иллюминационного текста: название (мини-экфрасис); проект (документальный экфрасис в прозе); надпись (поэтический экфрасис). Это было связано, в первую очередь, с характером деятельности и степенью участия в их создании Ломоносова. В параграфе также отмечается, что особое место в иллюминационных надписях занимают надписи «на маскарады», экфрастично передающие его характерные черты. Маскарад являлся одной из форм *пропаганды нового общения*, сближения рус-

¹⁰ Уортман Р.С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии (= Материалы и исследования по истории русской культуры. Вып. 8) / Р.С. Уортман. – М: ОГИ, 2002. Т.1: от Петра Великого до смерти Николая I. 608 с.

¹¹ Там же. С. 22, 131.

ских традиций с европейскими обычаями. Перечисленные в параграфе основные признаки отличают иллюминационные надписи от неиллюминационных.

Во *втором параграфе* («Свет в иллюминационных надписях: особенности соотношения огненной картины и слова») анализируется *«свет»* как основной структурно- и смыслообразующий образ, *особенности соотношения огненной картины и слова*. В 32-х иллюминационных надписях слова с семьей *света* образуют различные метафорические сочетания и комбинации в стихотворных строках, а в 25-ти надписях дополняют, расширяют, поясняют и сближают поэтические картины с иллюминационными спектаклями с помощью прозаических комментариев.

Оценочные, образные, ассоциативные, эмоциональные, эстетические и этические характеристики *света* – все они присутствуют в надписях Ломоносова в огненно-световых образах природных светил, божественного и духовного света, которые в основном составляют образ сияющей императрицы и наделяют «сиянием» подданных. Наиболее полную «свето-цветовую» картину Ломоносову помогает воссоздать экфрастическая *«палитра»*, в которой используются зелёный, тёмный, прозрачные, белые и его «основные» производные цвета (красный, жёлтый, оранжевый и их оттенки) и лексические обозначения «светоиспускающих» и «свето- / цветосодержащих» явлений («месяц», «звёзды», «молния», «корона», «свет / сияние» и др.); «монеты», «колосы» (= жёлтый), «небеса», «реки», «морья», «океан» (= синий), «кровь», «рубин», «уста» (= красный) и др.). Поэтический *свет* – это основное звено в экфрастической цепи иллюминационных текстов, связывающее между собой документальный проект, огненную картину и надпись.

В *третьем параграфе* («Механизмы перевода иллюминационной картины в слово: зритель спектакля и «зритель» в надписи») рассматриваются особенности соотношения реального *зрителя спектакля* и образа *«зрителя» в надписи*. Мы выявили, что почти во всех надписях Ломоносова есть «наблюдающий» за торжествами и принимающий в них участие зритель – ещё одно связующее звено между иллюминационной картиной и реальным

зрителем. «Экфрастический» зритель отличается от «исторического» и описание его происходит так, как это необходимо для презентации императорского мифа, чтобы поэтическим словом максимально сблизить реальную картину и иллюминационное произведение искусства. Зритель, наслаждающийся огненно-фееричными представлениями, – избранный (элита, дворянство); зритель иллюминационный – разноликий, идеализированный; зритель поэтический – обобщённый, коллективный и частный. В надписях он представлен как географические «*Европа* что родит, что *протчи части света*», метафорические «*полсвета*», «*росский свет*». В иллюминационных текстах зритель выступает одним из главных действующих лиц наряду с монархиней; изображается в соответствии с представлениями «Золотого века» – восторженным, возвышенным, преданным своему покровителю Елизавете Петровне. Метафорический «зритель» един во мнениях и представлениях о своей монархине, он способен чувствовать и испытывать те же эмоции, что и реальный зритель. Ломоносов в своих сочинениях также выступает как зритель. Там, где появляется «я», индивидуальный голос поэта становится выразителем коллективного, мифологизированного «мы» России. Там, где есть «мы», выражается прежде всего сопричастность поэта своему народу.

В *четвёртом параграфе* («Иллюминационные портреты Елизаветы Петровны и Павла Петровича: экфрастичность и неэкфрастичность») рассматриваются особенности создания *иллюминационных портретов Елизаветы Петровны и Павла Петровича*. Портреты предстают в надписях Ломоносова как экфрастичными, так и неэкфрастичными. Особое внимание уделено изображению Елизаветы Петровны как основному топосу в надписях «на иллюминацию» и связующему звену в экфрастичной цепи. Во всех иллюминационных надписях императрица – прежде всего государственное лицо, исполняющее свои обязанности и с достоинством носящее корону. Но в одном из двух сочинений «на маскарады 1751 года», которое имеет все основания называться семейным «парадным портретом», она изображается не только как правитель, но и как женщина. В этом же параграфе рассматриваются четыре надписи, посвящённые це-

саревицу Павлу Петровичу, который также был одним из изображаемых лиц в год своего рождения. Все они представляют собою «иллюминационный» экфрасис, но одна из них имеет к имениннику только косвенное отношение («Надпись на маскарад 24 числа 1754 года в доме его превосходительства действительного камергера и кавалера Ивана Ивановича Шувалова»). Изображение самого Павла становится экфрастичным только в «Надписи на рождение государя великого князя Павла Петровича».

В *пятом параграфе* («Архитектурные образы в иллюминациях и их отражение в надписях») представлен комплексный сопоставительный анализ *архитектурных образов*, присутствующих в иллюминационных текстах Ломоносова, с их реальными «прототипами». Каждое из огненно-театральных сооружений в сценариях возвеличивания монархии играет свою роль, собирает «внутри» и «вокруг» себя участников иллюминационных событий. В надписях Ломоносова реальный мир архитектуры, возводимой на его глазах, переводится поэтическим и прозаическим языком в иллюминационные и неиллюминационные тексты. Ряд архитектурных образов в надписях представлен (в параграфе рассматривается в девяти подразделах) так:

А) «Храм», «олтарь» и «сердце / сердца» («"Храм", "олтарь" и "сердце": метафора любви и театральная реальность»). Эти образы, вписываясь в театральную реальность, несут в себе метафорическое значение любви. Ломоносовский «храм», самое распространённое явление поэтической «архитектуры», представляет собой единое целое, в котором отражены характерные черты античных образцов и учтены традиции русской культуры, он несёт в себе реальные характерные признаки и также становится символом. *Храм* в некоторых надписях Ломоносова редуцируется в *алтарь / алтари*, которые в свою очередь также способны редуцироваться в образы «пылающих» и «горящих» «*сердец / сердце*». Все три образа – храм, алтарь и сердца – являются частью экфрасиса, они по силе излучения «любовного пламени» сопоставляются с реальным огнём иллюминации.

Б) «Храмы» («Храм» и его преображения в иллюминационных текстах). В надписях и проектах образы храмов обогащаются архитектурными и декоративными элементами (появляются «купель» (купол), «фонарь» со «штандартом», «колоннады», «арки», «аркады», «контрафорсы», резная декоративная скульптура и т.д.), увеличиваются в размерах (становятся «пространным зданием вечности», «зданием обширным», появляются дополнительные «строения» с «галлереями», «великие флигели, на обе стороны простирающиеся»), претерпевают непосредственное изменение (обновляются, возрождаются из «пепла», проходят разные этапы строительства, становятся «великолепным строением», «домом»), наделяются различными функциями (духовного спасения, приюта и убежища, «успокоения», «вечности», «удовольствия»), вписываются в пейзажно-архитектурное пространство (в «прекрасный остров», «пристань»). Изображённые в экфрастических текстах как храмы благополучия и Нынешнего времени, они всё так же символизируют Россию и прославляют мирную политику Елизаветы.

В) Образы «городов» и «селений» (Образы «городов» и «селений» в огненно-поэтическом пейзаже). Храм в надписях не существует отдельно, вне города или селения. В реально-историческом и театральном мире он является частью инфраструктуры. Инфраструктура представлена как образами метафорических частей двух исторических столиц – «частью Санктпетербургской крепости» и «знатнейшей частью Кремля», так и «сёлами, градами, пристанищами, крепостями» – Москвой, «Петрополем», «Полтавой», древним Римом, «прекрасным селением».

Г) «Пирамиды». Пирамида, как и *гора*, в надписях выполняет символические функции (это знаки надёжности – «верности», «крепости», «твёрдости», «щита», спасения, «высшей степени» и опоры одновременно), что не мешает ей нести и «архитектурную» информацию (называние характерного для постройки пирамиды материала – «камней» и конструктивной детали – «фундамент»). Реалистичное описание пирамиды демонстрирует зрителю тенденции садово-паркового искусства в создании малых архитектурных форм.

Д) *Образы сада и садово-парковой архитектуры* («Экфрасиичные образы «сада» и «садово-парковой архитектуры» как отражение реального мира»). На основе характерных черт «природных» образов и образов, вписанных в природное пространство, Ломоносов создаёт проекты огненных картин, а затем дублирует их в поэтическом экфрасисе. Ярким примером обобщённого образца сада, созданного в качестве основного пейзажного фона утопического пространства, стал «Проект фейерверка и иллюминации на пресветлый праздник коронования Ея Императорского Величества апреля 25 дня 1754 года». «Сад» в нём является самостоятельной темой. Его пространное описание в надписи обозначается лаконично: «знатныя дела в натуре», «Петровой Дщери» «примеры», «красоты». «Красоты», возводимые подданными на сцене театра и создаваемые Ломоносовым в поэтическом и прозаическом экфрасисах, нужны были для очередного «вознесения» монархини, чтобы сравнить их с её «добротами». Реально существовавшие и возводимые декоративно-скульптурные комплексы, в том числе фонтаны, столпы, обелиски, гроты, образы которых присутствуют и в других надписях, становились ещё одним образцом для подражания в иллюминационно-поэтическом искусстве.

Е) *«Ворота» / «врата»* («Ворота» и «врата» как символы вхождения в иллюминационных текстах»). Они становятся символами вхождения в иллюминационных текстах: «ворота» – в рай «Российской Империи», «Торжественные врата» – в новую эпоху истории. «Ворота» выполняют свои утилитарные функции (открывают и закрывают вход на территорию избранных) и декоративные (украшают вход, прославляя). «Торжественные врата» из вспомогательного элемента переходят в разряд самостоятельных образов и наделяются сакральными функциями (въезд императоров в новую эру). Они являются ещё одним композиционным элементом, замещающим собою иллюминационный храм. Особое место, где «врата» выступают самостоятельными образами, занимают надписи «на торжественный праздник рождения Ея Императорского Величества декабря 18 дня 1753 года» и «к торжественному дню рождения Ея Императорского Величества, декабря 18 дня 1754 года». Изображённые в про-

екте *ворота* стали четвёртым звеном экфрасичной цепи: реальные ворота → комментирующие надписи на исторических воротах → иллюминационные ворота с надписями, символизирующие реальные, → ворота в надписи. Не называемые, но подразумеваемые ворота в надписи к проектам декабря 1753 и 1754 годов отражают иллюминационную и реальную действительность так же условно, как условны и сами архитектурные сооружения огненного театра.

Ж) «Трон» и «Престол» («Трон» и «Престол» как элементы архитектуры в экфрасисах и в огненных спектаклях»). Из внутреннего убранства строений они переносятся в архитектурный пейзаж и становятся не просто символом, но и элементами, метонимически замещающими собой Монархиню.

З) «Амфитеатр» и «театр». В надписях и проектах Ломоносова представлена атмосфера, характерная для каждого из образов: в них изображены зрители, присутствующие на гладиаторских боях, отважная воительница в образе Елизаветы-Минервы и драматическая история со счастливым концом, который возможен опять же благодаря императрице и её политике.

И) «Зимний» и «Летний» дома. Они становились естественными декорациями огненных представлений царского двора. Упомянутые в описательных названиях надписей и проектов, дворцы должны были уточнять место проведения праздников. Как шедевры архитектурного искусства, царские «дома» сами рассказывали свою историю, небутафорскую, которая не вписывалась в сценарий «вознесения» (Р.Уортман) монархов. Вероятно, поэтому их образы не описывались в иллюминационных текстах.

Вторая глава «Поэтика неиллюминационного экфрасиса» посвящена рассмотрению специфики экфрасиса неиллюминационных надписей. Всего таких – 25. Глава состоит из пяти параграфов (параграфы имеют разделы).

В первом параграфе («К вопросу о типологии надписей: неиллюминационные надписи») мы продолжили рассмотрение вопроса о *типологии надписей* Ломоносова. Анализ *неиллюминационных* надписей позволил выявить, что они не обладают единой поэтикой, как это свойственно иллюминационным надписям. Они представляют собой три основные группы: надписи на различные

«случаи», «пейзажные» надписи и «портретные». У неиллюминационных надписей, помимо комплиментирующей и поясняющей, нами выделены следующие функции: сохранение памяти о тех людях, которым они посвящались; изображение особого эмоционального состояния души; красочное изображение объектов; напоминание об историческом событии; воспитание патриотических чувств.

Второй параграф («Портреты российских правителей в надписях Ломоносова») открывается анализом цикла из *пяти стихотворных надписей Ломоносова 1750 года статуе Петра Великого* (раздел «Скульптурный Пётр Великий»). «Исторический Пётр» и «Пётр скульптурный» воплощаются с помощью поэтического языка в надписях Ломоносова (знак второго уровня). Взаимодействие описываемой реальности и её первичного и вторичного воспроизведения явно прослеживается во всех пяти сочинениях. Основными экфрастическими приёмами при создании образа «великого императора» стали: прямой комментарий деталей скульптуры Петра, словесное обыгрывание скульптурного материала, указания на памятник, подмена описания монумента темой памяти потомков.

В следующем разделе («Медный» и «гравюрные» портреты Елизаветы. Надгробный экфрасис императрице и «отроку») рассматриваются четыре сочинения, которые были предназначены украшать и сопровождать *два гравюрных изображения Елизаветы Петровны, её медную скульптуру*, а также служить вербальным сопровождением статуи в траурной зале по случаю смерти императрицы (последняя надпись рассматривается в сопоставлении с *надгробной надписью «отроку»*). Надписи должны были выступать посредником между описываемым предметом, реальным объектом и зрителем. Все четыре надписи представляют собой экфрасис. Вне зависимости от их объёма и сюжетных линий в них есть указания на императрицу (называние её имени, рода, статуса; указание местоимением «Ты» и его формами), прямое название скульптурных и гравюрных деталей, материала, из которого изготовлены произведения искус-

ства; соблюдаются ситуативные и временные особенности повествования, и всё это вписывается в экфрастические рамки «входа»-«выхода».

Далее параграф содержит анализ одной из двух надгробных надписей *серебряной раке Александра Невского* («Надгробная надпись на раке Александра Невского: «утроение» реальности»). Обе надписи во многом дублируют друг друга. Прозаический вариант позволил Ломоносову рассказать подробнее и точнее о персонах и фактах, связанных с сооружением раки. Однако наше внимание по большей части было сосредоточено на поэтическом варианте надписи. При его рассмотрении мы обнаружили, что данный ломоносовский экфрасис включает следующие черты: прямое название предмета изображения («рака»); парафрастическое имя героя («святой и храброй Князь»), в честь которого она воздвигнута; указание на создателя (инициатора) этого сооружения («Дщерь» Петра); описание отдельных элементов раки, а также материала, из которого сделана гробница. В восьми стихотворных строках Ломоносов описывает великолепный мемориальный памятник, вписывая его в мифоисторию России.

Завершает параграф исследование *«гравюрной» надписи к портрету Екатерины II, 1762* (раздел «Гравюрный портрет Екатерины II и экфрастичное соревнование Е.Р. Дашковой, Г.В. Козицкого, Н.П. Мотониса, А.П. Сумарокова и М.В. Ломоносова»). Она была обнаружена В.П. Степановым, который отмечает, что всего к портрету создавалось 5 надписей – М.В. Ломоносовым, Е.Р. Дашковой, Г.В. Козицким, Н.П. Мотонисом и А.П. Сумароковым. Данная надпись рассматривается в контексте экфрастичного соревнования поэтов, в результате изучения которого мы обнаружили, что надпись Ломоносова является самой репрезентативной с точки зрения экфрасиса. В каждой её части реальные исторические факты и представления об идеальной монархии связаны с гравюрным изображением императрицы. Во-первых, есть непосредственное описание гравюрного портрета с экфрастическим «входом» (с глаголом первого лица множественного числа «видим» и наречием «здесь», указывающими и направляющими взгляд зрителя / читателя на гравюру). Во-вторых, упоминание реально присутствующей детали в профильном портрете – «Екатерины взор»;

ставится вопрос о возможности перевода с языка реальности на язык искусства, воспроизведения одного вида искусства средствами другого. В-третьих, в экфрасическом «выходе» присутствует указание на гравюру («образ в сердцах» крепче «Металла», меди, из которой была изготовлена гравюра).

В *третьем параграфе* («Надписи на спуски кораблей «Александр Невский» и «Иоанн Златоуст»: специфика объекта и поэтика «морского» экфрасиса») проводится анализ двух литературно-живописных *надписей на спуски кораблей «Александр Невский» и «Иоанн Златоуст»*. Перевод реального события в «морскую» картину первой надписи происходит при помощи метафоризации материальных объектов и подмены описания реального события (спуска корабля) размышлением о происхождении военно-морского флота России. В надписи существуют две сюжетные линии, выстроенные вокруг образов «горы» и «лодочки», которые образуют два взаимосвязанных, но разных по величине и экфрасическому выражению художественных полотна.

Во второй «картине» выделены два центральных образа – *Златоуст* и *корабль*, – которые первоначально находятся в разных художественных плоскостях, но затем сплетаются воедино. Композиция поэтической картины делится на две экфрасические, изображающие два этапа спуска корабля: подготовка к спуску и вхождение в воду. Для каждого этапа поэтом обозначен пейзажно-поэтический фон, соответствующий сюжету. Данный исторический сюжет продиктовал поэту особый приём – портретно-пейзажный экфрасис.

Четвёртый параграф («Зима» и «лето» в надписях Ломоносова 1749, 1752, 1764 годов: «натуральность» и мифологичность экфрасисов) посвящён временам года – образам «зимы» и «лета», которые присутствуют в надписях Ломоносова 1749, 1752, 1764 годов. В надписях 1749 и 1752 годов главная героиня – Елизавета, в надписи 1764 года – «Царское село». Характер изображаемых пейзажей также различен. В надписи «на отъезд из Санктпетербурга в Москву ея величества 1752 года» экфрасис более лиричен, чем в надписи «на прибытие её величества <...> из Москвы в Санктпетербург» (1749). В отличие от стихотворения 1749 года здесь нет небесного наблюдателя *Солнца*, активно-

го «мы», но присутствует интимность, возникающая в отношениях Елизаветы и Природы. «Цвет» также выполняет свою функцию: он придает реалистичность пейзажу. Ломоносовская надпись 1764 года представляет собой поэтический комплимент правящей императрице Екатерине II, но происходит это уже через мифопейзажный и пейзажно-архитектурный экфрасис (образы «зелёной архитектуры» Царского села, «мещущей» «золотой блеск горы», «Эдема», «зефи-ров»). Пейзаж становится смыслообразующим элементом похвальной надписи. Надпись «На Сарское Село», созданная на закате жизненного и творческого пути учёного-поэта, вторична по отношению к его же надписям и одам 1750-х годов.

В *последнем параграфе* второй главы («"Архитектурные" надписи: экфрасис и его отсутствие») рассматриваются особые случаи экфрасиса в надписях Ломоносова. Он включает в себя три раздела. В первом из них анализируются «*архитектурные*» надписи – «Надпись на новое строение Сарскаго Села» и «Divino Favente Numin...» или «Божиим благословением...» – с позиции присутствия и отсутствия в них экфрасиса. В первой надписи экфрасистичное описание «Сарскаго дома» происходит в сравнении с событиями римской империи. В экфрасисе есть прямое название дворца, наличие указательных слов («здесь» и «там»), хотя они и не дают конкретного представления об описываемом здании, а также в иносказательной форме описаны этапы его перестройки. Вторая надпись является формальной констатацией факта.

Во *втором разделе* («Экфрасис музыкального события в надписи «На изобретение роговой музыки») исследуется экфрасис музыкального события в надписи «На изобретение роговой музыки». В этой надписи Ломоносов создаёт трёхмерный экфрасис. Он описывает реально-историческую картину («ловцов», «пастухов» в «селах» – сельскую идиллию и охоту; «трубы Нарышкина», его участие в создании оркестра; концерт роговой музыки); рисует пейзаж («села», «берега», «речки»); воспроизводит организованные в смысловой ряд музыкальные звуки: контрастные «партии» реющих «рогов» и «приятной» «свири» в

одном «ладу» воссоздаются при помощи звукописных приёмов – ассонанса и аллитерации.

Предметом рассмотрения *третьего раздела* последнего параграфа становятся *неэкфрастичные надписи* – «на оказание высочайшей милости Ея Величества в Москве 1753 года» и «На всерадостное объявление о превосходстве новоизобретенной артиллерии пред старою генералом фелдцейгмейстером и кавалером графом Петром Ивановичем Шуваловым». Надпись 1753 года нельзя назвать экфрастической, так как в поэтическом описании нет ни рукотворного произведения искусства, ни события, которые послужили бы поэту поводом для размышлений. В надписи «на всерадостное изобретение» в развёрнутых метафорах впервые восхваляются военно-технические достижения эпохи, сочетающие в себе инженерную мысль и военное искусство. При этом надпись также не является экфрасисом: в ней нет «украшенного» описания «новоизобретенной артиллерии», нет «портретов» мастеров оружейного дела, но есть изложение фактов и рассуждения о значимости происходящего в жизни России. Однако для понимания природы надписи в творчестве Ломоносова важно не только наличие экфрасиса, но и его отсутствие. Более того, неэкфрастичные надписи так же тяготеют к конструированию изображаемого как некой картины, чтобы запечатлеть событие в слове.

В **Заключении** подводятся итоги исследования, намечаются перспективы дальнейшего рассмотрения экфрасиса в русской литературе. Изучение поэтики жанра надписей Ломоносова в контексте русской культуры 1740 – 1760-х годов позволило выявить специфику экфрасиса в его творчестве. Найденные Ломоносовым приёмы в дальнейшем послужили основой для развития экфрасиса в отечественной литературе. Полученные результаты и разработанная методология экфрастического анализа могут быть использованы при исследовании природы экфрасиса на материале русской литературы XIX – XX веков.

Основное содержание работы отражено в следующих публикациях:

Статьи в рецензируемом научном журнале, рекомендованном ВАК:

1. *Пузанкова С.Н.* Надписи 1762 года к гравюрному изображению Екатерины II: поэтика экфрасиса // Проблемы истории, филологии, культуры. – Москва – Магнитогорск – Новосибирск: РАН, 2009. № 3 (25). С. 254 – 258.
2. *Пузанкова С.Н.* Надписи М.В. Ломоносова к серебряной раке Александра Невского: специфика экфрасиса // Проблемы истории, филологии, культуры. – Москва – Магнитогорск – Новосибирск: РАН, 2010. № 4 (30). С. 99 – 103.
3. *Пузанкова С.Н.* Экфрастический опыт М.В. Ломоносова («Надпись на спуск корабля, имянуемого Святого Александра Невского, 1749 года») // Проблемы истории, филологии, культуры. – Москва – Магнитогорск – Новосибирск: РАН, 2011. № 1 (31). С. 169 – 174.
4. *Пузанкова С.Н.* Надпись «На Сарское село» М.В. Ломоносова: архитектурно-пейзажный экфрасис // Проблемы истории, филологии, культуры. – Москва – Магнитогорск – Новосибирск: РАН, 2012. № 1 (35). С. 254 – 259.

Другие публикации:

5. *Пузанкова С.Н.* Скульптурный Пётр в надписях Ломоносова: поэтика экфрасиса // В мире научных открытий: материалы II Всероссийской научной конференции. – Красноярск: Научно-инновационный центр, 2010. № 4 (10). Ч. 5. С. 64 – 67.
6. *Пузанкова С.Н.* Концепт «свет» в надписях на иллюминации М.В. Ломоносова // Художественная концептосфера в произведениях русских писателей: сб. науч. статей / ред. и сост. М.М. Полехина. – Магнитогорск: МаГУ, 2010. Вып. II. С. 9 – 14.
7. *Пузанкова С.Н.* «Олтарь сердец» как образ-посредник в поэтическом экфрасисе М.В. Ломоносова // Казанская наука. – Казань: Казанский Издательский Дом, 2011. № 2. С. 173 – 174.